

## **L'empire de la voix : une sémiotique de l'Odin Teatret**

Linda Bulik

Numéro 18, automne 1995

Le regard du spectateur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041270ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041270ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bulik, L. (1995). L'empire de la voix : une sémiotique de l'Odin Teatret. *L'Annuaire théâtral*, (18), 195–217. <https://doi.org/10.7202/041270ar>

Linda Bulik

## L'empire de la voix: une sémiotique de l'Odin Teatret

Cet article a pour objet de présenter succinctement les possibilités sémiotiques du texte théâtral rencontrées dans le *corpus* étudié en observant le processus de création à l'Odin Teatret.

En choisissant le corps et la voix comme objets privilégiés de notre étude, nous entendons que ces deux systèmes de signes pourraient offrir la pierre de touche du *sujet en procès de signifiante* (Kristeva, 1974) et comme tel pourraient offrir le moyen d'examiner les processus sémiotiques (les pulsions, leurs dispositions, le découpage, etc.) de ce que Julia Kristeva appelle *géno-texte* présenté comme la base sous-jacente au langage, désigné lui-même par le terme de *phéno-texte*, langage qui dessert la communication et que la linguistique décrit en «compétence» et en «performance». Le phéno-texte est alors une structure que l'on peut générer et qui obéit à des règles de communication, ce qui suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire tandis que le géno-texte est un procès, un parcours non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins.

Le texte est alors (Cf. Kristeva, 1969) ce procès de la signifiante comprenant le géno-texte et le phéno-texte. En d'autres termes, un fond, où se passe l'engendrement signifiant, et une surface ou structure signifiée à fonction communicative.

Objet de signification (organisation interne, structurale) et objet de communication (organisation externe, contextuelle), le texte se définit par son organisation interne et par déterminations contextuelles comme un tissage de signification et

communication. C'est ainsi qu'un «trueque» (troc en danois), une pièce de théâtre, une *performance* constituent des textes aussi bien qu'une poésie, un film, un compte-rendu de la presse écrite constituent des textes. Le texte comme nous l'avons défini et comme l'observe d'ailleurs Diana Barros (1990) peut être aussi bien un texte verbal (oral ou écrit) qu'un texte visuel ou gestuel ou encore un texte syncrétique comme la pièce théâtrale, le film ou les histoires de bandes dessinées.

Il s'agit, pour nous, de relever dans le texte son géno-texte et ses traces dans le phéno-texte en détectant les niveaux du corps et de la voix pour mettre en évidence le dispositif sémiotique.

Par ailleurs, à partir de la distinction entre sémiotique et symbolique (Kristeva, 1974), nous pensons — tout en la prenant en compte et en l'extrapolant — pouvoir appliquer ces termes au processus de la création théâtrale telle qu'elle est conçue par Eugenio Barba. Sémiotique désignera la pré-expressivité et aussi pénétrera le texte, la présence du sémiotique se reconnaissant alors dans le phéno-texte ou encore dans toutes les phases du processus où se manifeste déjà un phéno-texte (rythmes phoniques, vocalismes, etc.). Symbolique désignera le domaine de la représentation c'est-à-dire la position de la motilité sémiotique comme lieu de l'autre et instauratrice de la signification: le texte final.

Il s'agit dans notre recherche de décrire la partition de ce processus, c'est à dire, le tissage du sujet en procès de signifiante dont l'engendrement et l'engendré constituent le texte. Étant donné les limites de cet article nous ne pouvons pas développer ici cette partition.

L'âme du corps ou bien le muscle de l'âme, la voix dans sa composante sémantique-logique comme dans sa composante sonore est une force matérielle, une véritable action qui met en mouvement, dirige, forme, arrête. En réalité, on doit parler d'actions vocales qui provoquent une immédiate réaction chez celui qui en est touché.

Dans un *training* vocal d'Eugenio Barba, sur vidéo, on voit Iben Rasmussen, dans une langue qu'elle invente et improvise au fur et à mesure, diriger deux de ses camarades de façon à leur faire faire ce qu'elle désire. Sa voix agit tout le temps, c'est-à-dire qu'elle cherche à inviter, inciter, obliger ses camarades à exécuter ce qu'elle veut. Dans le même temps, sa voix réagit, s'adapte à ce que font ses camarades. Ceux-ci lui tournent le dos, ils ne peuvent pas la voir. Ils ne doivent rien faire, ils ne doivent pas agir selon une consigne établie au préalable, seulement réagir, répondre avec tout leur corps au stimulus vocal d'Iben.

Il s'agit de trouver les résonateurs ou les sièges de résonances placés aux trois principaux *chacras*: diaphragme (région abdominale), cœur (cage thoracique) et haut de la tête (région hypophysaire). Rappelons que Jerzy Grotowski (1971), classifie la voix en: voix de tête (projetée vers le plafond); voix de bouche (comme si l'acteur parlait devant lui); voix occipitale (vers le plafond derrière l'acteur); voix de poitrine (projetée devant l'acteur); voix du ventre (vers le plancher); et voix venant du dos. Comment travailler avec sa propre voix?

D'après Cornut (1983, p. 112-115), nous constatons trois modes d'approche:

Le premier mode d'approche est psychologique. Le travail de la voix consiste à obtenir une «libération vocale» qui ne peut s'obtenir que par un engagement total du sujet et par un travail corporel global qui s'efforce de détruire les tensions musculaires dans l'ensemble du corps. La voix est ainsi conçue comme «le moyen d'expression qui permet la révélation la plus intime de soi». Le but est de chercher le lien le plus étroit entre la voix et l'acteur, d'amorcer ce lent enracinement de la voix dans les profondeurs du corps».

Le deuxième mode d'approche est plus physiologique. Ce travail vocal demande une prise de conscience non seulement du son mais aussi du «geste vocal» (position et mouvements des organes vocaux, sensations vibratoires).

Le troisième mode d'approche consiste à «projeter» la voix à une certaine distance et suivant une certaine trajectoire. Ce qui compte avant tout, c'est le

point que l'on vise et l'énergie que l'on met pour lancer la voix à la distance voulue.

Par exemple, on peut alors montrer avec la voix une situation telle qu'une *pluie dans le désert* tout en projetant sa voix et en exploitant le fonctionnement prélinguistique ou translinguistique du vocalisme phonologique aussi bien que les rythmes phoniques.

Outre les *trainings* physique et vocal, on découvre celui des images qui se succèdent spontanément sans élaboration (c'est le directeur qui élabore) c'est dire que ce sont des images qui se succèdent sans réfléchir... L'acteur doit laisser les images couler analogiquement (l'art combinatoire des images).

Dès le premier moment, dans cette séquence, on constate déjà la préoccupation du directeur par rapport au récepteur (lui même un premier spectateur) et, partant, avec la communication, quand il intervient pour ordonner à l'acteur une plus grande visibilité de la scène.

On voit dans les séquences du processus de création chaque scène surgir non pas comme reproduction mais comme équivalent du référent.

Eugenio Barba écrit que «l'équivalence, qui est le contraire de l'imitation, reproduit la réalité à travers un autre système» (Barba/Savarese, 1985, p. 64). Julia Kristeva insiste sur le fait que l'on retrouve «en étudiant les tons de la musique indienne, des corrélations entre le système musical et tous les systèmes recouvrant des phénomènes microcosmiques, macrocosmiques et cosmiques, l'organisation sociale comprise» (1969, p. 51). Et elle rappelle, par la voix de Syrkin, qu'une partie des *Upanishads*, dont le terme signifie équivalence, «identifie les différents objets de ses études, établissant un système d'équivalences entre les complexes concernés» (1969, p. 51).

C'est ainsi que l'on peut retrouver, dans l'anthropologie théâtrale, des corrélations entre le système corporel et les systèmes de la musique et de la peinture voire même des nombres. Plusieurs pièces du groupe danois illustrent

cette corrélation. C'est presque comme si ce théâtre aspirait à un langage théâtral équivalent au langage musical, pictural... Le corps de l'acteur — chez Barba — devient un instrument musical dont l'acteur extrait toutes les sonorités y compris la musique du silence.

Pour faire passer le message dans le public, pour que ce dernier puisse être touché, l'acteur doit utiliser toutes ses ressources vocales. Antonin Artaud a beaucoup mis l'accent sur le rôle primordial de la voix et du son dans le théâtre: selon lui les mots doivent être utilisés non pas tant pour leur sens que comme matériau sonore, susceptible d'agir directement sur la sensibilité.

Là où le gros de la foule résiste à un discours subtil dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris et de gestes violents, à tout un ensemble d'effets tétanisants.

Artaud (1963, p. 48) souligne aussi le rôle du corps qui s'engage en entier pendant l'émission du son:

Il s'agit d'ouvrir la bouche de telle sorte et autant de fois qu'il le faut pour que le «ah» qui dormait sous le coccyx puisse vertigineusement gagner les étages reculés de la luvette, non pas en avant, mais en arrière de la luvette.

De nos jours, l'Odin Teatret et le Roy Hart Theatre accordent une place prépondérante à la voix dans l'expression scénique. Signalons aussi les travaux de Grotowski (*Vers un théâtre pauvre*) et de Barba (*L'Archipel du théâtre*).

La voix porteuse d'une signification peut-elle engendrer le texte?

L'idée d'un théâtre analogique nous revient comme si un grand axe vertical traversait le texte en cours d'engendrement se croisant avec l'axe horizontal digital. Les linguistes et les sémiologues ont beaucoup insisté sur «le double caractère du langage»: syntagmatique (se réalisant dans l'étendue, la présence et par la métonymie) et systématique (se réalisant dans l'association, l'absence et

par la métaphore). Ce qu'on remarque dans le *performance text* qu'on est en train d'engendrer et qui constitue notre corpus (mais cela s'applique de façon générale à l'œuvre d'Eugenio Barba), ce sont les échanges dialogiques entre ces deux axes du langage comme base de l'ambivalence non pas romanesque mais dramatique.

On constate que le théâtre de Barba se structure à partir d'une logique poétique: celle de «l'intervalle de 0 à 2, un continu où le zéro dénote et où le 1 est implicitement transgressé». Il transgresse les règles des codes linguistique, esthétique et culturel, et c'est peut-être pour cette raison — la transgression — que Barba dit qu'il s'agit bien d'un théâtre politique. Nous rappelons que c'était par la voie de la transgression poétique que Mallarmé et Artaud, eux aussi, mettaient à jour et en même temps faisaient éclater le passage de la dualité du signe à la productivité intertextuelle du trans-signé.

Le théâtre de Barba appartient à l'intervalle 0-2, celui du dialogisme entre le Ying et le Yang, et celui de la structure carnavalesque/ménippéenne/polyphonique, en opposition aux discours monologiques qui appartiennent à l'intervalle 0-1 et comprennent le mode représentatif de la description et de la narration (épique); le discours historique; le discours scientifique.

Le discours monologique correspond à l'axe systématique ou paradigmatique du langage tandis que l'axe syntagmatique s'extériorise dans le discours carnavalesque et, dans un dialogue avec l'axe systématique, constitue la structure ambivalente que le carnaval a léguée d'abord au roman et ensuite à d'autres textes comme celui du théâtre. *Millionen* et *Antigone*, de Barba, en fournissent l'exemple. Dans *Kaosmos* — «polyphonie linguistique où l'on souligne la musicalité du langage» — on assiste à une permutation d'espaces culturels entre ce qui appartient à l'univers de Franz Kafka, au mythe (légende scandinave recueillie par Andersen) et au folklore de la Transylvanie (le rituel de la porte)

Exploration du corps, du rêve et du langage, la ménippée se structure comme une ambivalence ou permutation de deux espaces: le dialogique et le monologique.

Le langage dans la ménippée est à la fois représentation d'un espace extérieur et «expérience productrice de son propre espace» [...]. Ainsi la ménippée se construit-elle comme hiéroglyphe, tout en étant spectacle (Kristeva, 1969, p. 166-167)

Le principe de jonction des différentes parties de la ménippée est, certes, la *similitude*, mais aussi la *contiguité*. Ainsi, l'axe paradigmatique coupe, traverse, l'axe syntagmatique. Cette structure se retrouve, par exemple, dans *Antigone* ou dans *L'Évangile d'Oxyrhincus*, de Barba.

L'ambivalence ménippéenne consiste dans la communication entre deux espaces, celui de la scène et celui du hiéroglyphe, celui de la représentation par le langage et celui de l'expérience dans le langage, le système et le syntagme, la métaphore et la métonymie (Kristeva, 1969, p. 168).

Si l'on s'en tient à la représentation de la réalité, nous trouvons quatre possibilités: cela est A —; cela n'est pas A —; c'est à la fois A et non-A; — ce n'est ni A ni non-A. Les possibilités A — non-A — Ni A, ni non-A appartiennent à la logique aristotélicienne du 0-1 tandis que celle du A et non-A appartient au degré complexe. C'est la logique du Zen et de ses *koans*, du *Yi-king*, le *Livre des mutations*, la logique poétique du *hai-kai*, du paragramme et de toutes les pratiques intertextuelles du trans-signe où l'on saute le 1 et où la vérité (du 1) ne constitue pas un problème car dans la logique 0-2, le 1 n'existe que virtuellement.

Revenant à notre séquence en question, nous sommes attirés par la question du référent, et de surcroît par le rapport du signifié poétique avec le référent. «Le signifié poétique à la fois renvoie et ne renvoie pas à un référent; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être.» Tel est le cas des objets/référents vus en scène. Dans la pièce *Itsi Bitsi*, texte de Iben Nagel Rasmussen, direction et mise-en-scène de Barba, un des personnages ramasse un petit bout d'une chose blanche par terre (dans la scène IX qui renvoie à la fois à l'hiver danois et à l'univers de la drogue) et on assiste au dialogue suivant:



JAN: — Tu sais qu'est que c'est ça?

KAI: — C'est de la neige.

JAN: — Non. C'est du papier. Tu sais qu'est ce que c'est ça?

KAI: — C'est du papier.

JAN: — Non, c'est de la neige. Tu sais qu'est-ce que c'est la neige?

KAI: — C'est une chose blanche qui tombe du ciel.

JAN: — Non, c'est une chose blanche qui t'envoie au ciel. (*Chantant:*)

Un flot de pure neige blanche... dissous et vite répandu dans le sang à travers ses veines...

JAN et KAI:

— Je suis en train de rêver d'un Noël blanc...

On assiste dans ce dialogue à un glissement de sens qui joue sur l'ambiguïté même de la chose perçue sur la scène (papier? neige? drogue?) par l'intervention de la négation de l'un des interlocuteurs (ou s'agit-il de dénégation?).

Pour Barba, «*the precision creates the meaning*». Pour cela, il faut montrer! Si on essaie de comprendre cela par la relation que le signe maintient avec son objet ou référent, on constate que le langage poétique de l'Odin Teatret est fort marqué d'iconicité. Incontestablement, un *qua*! Une qualité comme si le *qua* était un aspect de la précision/signification au moins sur scène: qualité du chaud, qualité du froid, qualité de poids (léger/lourd), qualité de longueur/largeur/hauteur et ainsi de suite... On dirait que ce *qua* peut déclencher le jeu de similitudes et oppositions, les nombreuses ambivalences Yin-Yang dont la précision de l'acteur, capable d'en rendre compte, crée le signifié, voire la signification.

En outre, il faut que le spectateur croit à ce qu'il voit. Il s'agit — selon Barba — d'une transparence, toutefois tangible, qui touche le spectateur et celui-ci y croit à tel point qu'il lui arrive de ressentir que ce n'est pas l'acteur mais lui-même (le spectateur) qui s'exprime. Et cela se produit parce que le directeur du Nordisk Theatre appelle «technique d'inculturation» qu'on obtient non pas par imitation du théâtre balinaï, indien ou de l'Odin, mais en faisant sa propre découverte et selon Barba en marchant au delà de la myopie culturelle. Une fois de plus on est confronté à la question de la transgression. Par contre,

il s'agit de la topologie communicative qui extrapole la connexion sujet-destinataire.

Le directeur, dans un premier moment, laisse l'acteur s'exprimer à partir des pistes qu'il lui fournit. Le metteur-en-scène travaille avec l'expression de l'acteur, ce qu'il *montre* et *monstre*, et en partant de ces éléments (que l'acteur a créés à partir des suggestions du directeur), il fait ses interventions, ses coupures, ses rajouts — dans un deuxième temps en pensant au spectateur.

On pourrait se demander ce que le directeur fait de ces éléments.

D'abord, *PEINTURE*: tout, absolument tout, obéit à un marquage rigoureux et ceci jusqu'aux mouvements des yeux, de la bouche, des doigts, etc. Le corps parle, et non seulement parle, comme il fait ses propres pauses. On dirait qu'il s'agit de peinture en mouvement ou encore de l'image séquentielle en mouvement.

Ensuite, le directeur cherche à faire de la *MUSIQUE*. Musique de sens et non musique de sons, dirait Barthes. Dans *Millionen*, par exemple, le rôle du prêtre fonctionne en une sorte de contrepoint de la pièce. Et une attention spéciale est consacrée aux marquages rythmiques et mélodiques exécutés avec le corps et la voix en différents compas et mesures minimalistes.

L'Odin Teatret creuse dans cette voie ouverte par Artaud, de plus en plus systématisée, traversée dans le sens musique-voix-cris. Cette voie suit un ordre temporel, mais non forcément chronologique: engendrement et régression, retour du corps à lui même (Mèredieu, 1980, p. 46-53).

Pulsations, rythmes, contractions, cris, nœuds de vibrations et de contradictions: la matière première est organique et le seul instrument valable s'avère être le corps (précisément parce qu'il n'est pas un instrument). «Je crie dans une armature d'os, dans les cavernes de ma cage thoracique», écrit Artaud dans le *Théâtre de Séraphin* (1970, IV, p. 179).

Dès *Le Théâtre balinais*, Artaud souhaite l'apparition d'une musique issue du corps même de l'acteur:

Ces métaphysiciens du désordre [...] ont su créer entre le mouvement et le bruit des jointures si parfaites que ces bruits de bois creux, de caisses sonores, d'instruments vides, il semble que ce soient des danseurs aux coudes vides qui les exécutent avec leurs membres de bois creux (1970, IV, p. 78).

L'acteur doit donc désapprendre les règles de diction européenne, ces règles qui réduisent son corps à un simple porte-voix:

N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser le cri. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux, ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle: les acteurs en France ne savent plus que parler (Artaud, 1970, IV, p. 163-164).

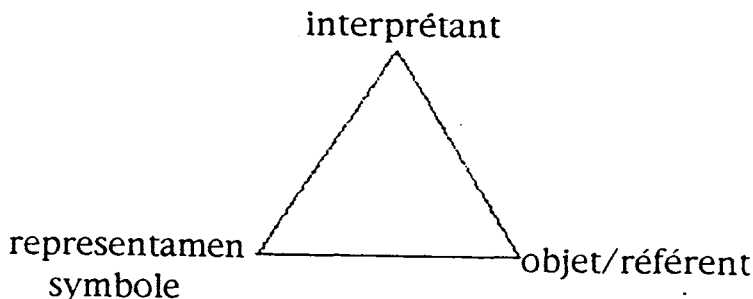
Cette voix que l'acteur de l'Odin trouve chez Artaud devient musique vocale et s'adresse non seulement à l'oreille mais au corps entier. Musique perçue par la cage thoracique, les poumons, le ventre:

quelque chose qui ferait penser à une voix aiguë de tête fournie par l'arrière-arrière-gorge, aussi loin qu'une gorge humaine puisse aller dans le recul, et repoussée par la volonté surtendue de la tête encore quelques diapasons plus au fond (Artaud, 1970, VII, p. 326).

Artaud cherche là une décomposition, une déstructuration du son et de la voix. Revenir — en deçà de toute harmonie et en deçà du sens — aux molécules sonores premières, isolées, séparées. Retrouver un sens musical qui nous restitue «chaque atome du son, chaque perception fragmentaire comme prête à retourner à son principe» (Artaud, 1970, IV, p. 78).

On constate au niveau de la préexpressivité vocale un niveau également sémiotique (les pulsions orales et leurs articulations).

Avec Peirce nous savons déjà que l'interprétant d'un signe est toujours un autre signe:



Tout se passe comme dans les propositions de Magritte: «Ceci n'est pas une pipe» ou «Ceci continue n'étant pas une pipe». Négation de la Dénégation. Ou alors, pour rester avec Peirce, interprétant immédiat, interprétant dynamique, interprétant final.

«*The precision creates the meaning*». Serait-elle iconique? En tout cas, il nous semble que la question du signe et de la communication chez Barba dépasse la convention, le code... «*Break the code and read the message*», dit Ryuichi Sakamoto. Serait-ce la préexpressivité, une sorte de préconvention (faire travailler les possibilités sémiotiques du référent placé du côté droit du triangle)?

En revenant à Barba, l'évidence est remplacée par l'inusité, par le surprenant. Ainsi, l'action du personnage qui met la main dans sa poche comme s'il allait en retirer une montre mais — surprise! — ce n'est pas la montre qui sort mais un œuf, ou un oiseau qui s'envole.

Bref, le spectateur construira son histoire, voire la trame avec ce qu'il voit. Mieux encore: le spectateur coudra son propre tissu textuel sur ce qu'il verra sur scène.

Peut-on raisonner par et avec le corps? Toujours est-il que, sauf dans les cas très codés où le corps semble dupliquer la langue ou que l'on tente une transposition de la sémiologie verbale à des domaines non-verbaux (contrairement à ce qui se passe dans la logique symbolique, aristotélicienne), le langage corporel relève plutôt de la logique combinatoire, analogique et ambivalente du Yin-Yang.

Le travail de création de l'acteur, chez Barba, suppose l'existence, pendant le processus de création, d'une phase de suspension de la pensée-langue. Cette phase est marquée par une présence sémiotique voco-corporelle qui se traduit par une énergie — *energein, to enter into-work* — où il est possible de détecter l'engendrement du texte théâtral. Cette phase, Barba l'appelle préexpressivité. Nous l'appelons sémiotique.

### **Le référent, l'action et le signe**

Comme dans la «découverte» de Magritte, cette recherche de l'acteur amène la possibilité nouvelle qu'ont les choses: c'est de devenir graduellement autre chose, un objet se fond dans un objet autre que lui même. Et ceci par l'action du corps de l'acteur. Par exemple, l'objet ballon dans la séquence de notre corpus se transforme graduellement en globe/fleur/balance/cintre, etc., et toutes les actions où le geste crée l'objet. Qu'est-ce que c'est une action alors?

Selon Barba, il y a une distinction entre «action» et «mouvement». Pour lui, une action requiert un changement en énergie, rythme et l'impulsion sous-jacente à l'action tandis qu'un mouvement est un geste physique qui n'entraîne pas de changement. Pour retenir sa qualité dynamique, chaque partie composante d'une improvisation, selon Barba, devrait être plutôt une action qu'un mouvement.

Ainsi, le plus grand intérêt pour lui est donc d'éliminer tous les «mouvements» et les remplacer par des «actions».

Dans l'opéra *Sakuntala*, le personnage-titre est représenté à la fois par une actrice (Roberta Carreri), une danseuse (Sanjukta Panigrahi) et une soprano. Dans le dernier épisode, Sakuntala (Roberta Carreri) est enveloppée dans un sac jusqu'à la fin du spectacle. Quand on l'ouvre, à la place de la jeune actrice, le spectateur est surpris de découvrir une vieille dame (la mère d'Iben Rasmussen). Cette action acquiert immédiatement aux yeux du spectateur un signifié précis: «les années ont passé».

Encore faut-il préciser de quel point de vue on parle de référent ou de signe théâtral, c'est-à-dire sous quel angle on se place dans cette définition du signe théâtral. D'où parle-t-on? Comme nous avons déjà souligné plus haut, nombre d'études sémiologiques consacrées au théâtre restent au niveau d'un *résultat* et non pas du *processus* de création. Par conséquent, si l'on reste au niveau de l'analyse d'une représentation théâtrale, en tant que spectateur, ce qu'on perçoit sur scène c'est bien un signe. Par contre, au niveau du processus, c'est à dire du côté du sujet créateur, il s'agit des objets, des référents qu'il met en signes. À l'instant même de sa création ce sont des objets que l'acteur manipule et qu'il transforme — par son action et par sa recherche — en signe. Des objets qu'il investit de sens. Nous signalons que non seulement le travail de l'acteur mais aussi celui du directeur, du metteur-en-scène et de tous ceux qui sont engagés dans la création théâtrale consiste en un travail de mise-en-signes. Une mise-en-signes esthétique.

### Préexpressivité, communication et signification

Ce n'est pas l'action en soi qui porte sa signification. Celle-ci est toujours le fruit d'une convention, d'une relation. Le fait même qu'il existe la relation acteur-spectateur implique une production de sens. Le problème, dit Barba, est de savoir si l'on veut ou ne veut pas programmer *les significations précises* qui doivent germer dans la tête du spectateur.

Si l'on se place d'un point de vue complémentaire de celui du résultat, c'est-à-dire du point de vue du processus créateur de l'acteur, Barba signale que l'acteur peut travailler ses actions (diction, tonalité, volume, maintien, distance, intensité...) sans penser à ce qu'il voudra transmettre au spectateur, une fois le processus achevé. Barba dit alors qu'il travaille à un niveau préexpressif. Il est vrai qu'il existe des moments ou des situations théâtrales fondés sur un accord tacite entre acteur et spectateur qui admet une absence de consensus sur les significations qu'il faut attribuer à l'action.

Le fondement préexpressif est englobé dans le niveau d'expression totale que perçoit le spectateur. Mais, dans la conception du directeur de l'Odin Teatret, en maintenant la distinction pendant le processus de travail, l'acteur peut intervenir sur le niveau préexpressif *comme si*, pendant cette phase, l'objectif essentiel était l'énergie, la présence, le *bios* de ses actions et non leur signification.

La réticence à considérer le point de vue du processus empêche souvent de cerner la valeur de cette notion de préexpressif. Quand on parle de produits artistiques, dit Barba, nous sommes conditionnés à ne considérer que la façon dont fonctionne le résultat. Mais il faut admettre que comprendre *de quelle façon fonctionne* le résultat ne suffit pas à comprendre par quels chemins *on parvient* à un résultat. Cette réticence à considérer le point de vue du processus, Barba l'appelle «ethnocentrisme du spectateur» (1993, p. 25-157).

Chez Barba, le préexpressif est l'espace du sémiotique lequel fonctionne par rapport au symbolique mais qui ne se confond pas avec l'instance du legi-signe. On peut alors isoler communication et signification comme deux faces indépendantes d'un phénomène. Dans ce sens, notre hypothèse de départ, selon laquelle il est possible d'établir une sémiologie de la communication indépendante d'une sémiologie de la signification, trouve, paradoxalement, contre toutes les évidences que nous apprend une longue tradition scientifique sémiotico-sémiologique, sa raison d'être et son fondement dans le non-code, comme le souhaitait Artaud, dans ces espaces encore vides de codification, dans le préexpressif et ces effractions du symbolique par le sémiotique marquées par l'irruption jubilatoire

des pulsions du corps dans le langage. On trouve ceci chez Stéphane Mallarmé, chez Marcel Proust, chez James Joyce, chez Antonin Artaud, chez Demetrios Stratos, chez Eugenio Barba.

La communication peut être localisée ou déclenchée au niveau de ces zones de degré zéro de signification car l'énergie, la présence et le bios des actions de l'acteur communiquent avant même que le récepteur puisse s'interroger sur le sens de ce qu'il voit sur scène. Peut-être s'agit-il là d'un de ces moments ou situations théâtrales dont nous parle Barba, fondés sur un accord tacite entre acteur et spectateur qui admet une absence de consensus sur les significations qu'il faut attribuer à l'action.

Ainsi, quand Sanjukta Panigrahi exécute une performance avec Iben Rasmussen nous pouvons dire que leurs actions communiquent avant et malgré le texte linguistique en danois — ce qui pourrait être en principe un handicap pour ceux qui ne le comprennent pas. En principe seulement, car la force du verbe non décrypté crée dans l'esprit de celui qui l'entend un effet d'étrangeté, phénomène poétique, attaché à l'autoréflexibilité des œuvres d'art, à tel point qu'on pourrait parler d'élévation poétique. De même l'irruption jubilatoire des pulsions du corps sur scène fascine et est dotée d'une grande force communicative. Quelle signification peut avoir un sémème isolé? Le clignotement de sourcils du personnage de Roberta Carreri dans une parade de rue touche l'observateur et l'invite à suivre la troupe aussi bien que certains *mudras* (signes gestuels), exécutés par Sanjukta Panigrahi dans l'opéra *Sakuntala*, ont une grande force communicative sans que le spectateur occidental en connaisse les sens cachés.

Ce qui peut paraître contradictoire au premier abord est le fait de parler d'une non convention, non-code, mais — selon les propres mots de Barba — «*the essential character of the third theater is the autonomous construction of meaning*» (Watson, 1993, p. 20). La signification se trouve au niveau de la relation acteur-spectateur.

Nous appelons non-code, non seulement ces éléments de l'art dramatique dépourvus de convention ou ceux dont la convention est très faible, mais encore

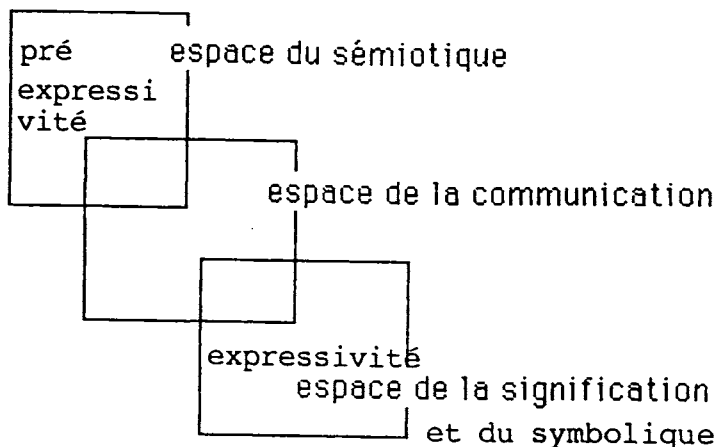


ces matériaux issus des techniques très codifiées à l'exemple de l'opéra comique balinais ou des *mudras* du Kathakali indien mais qui, en contact avec la culture occidentale, perdent leur force de signification originale tout en gagnant au niveau de la jouissance esthétique. Les corps des comédiens, les objets, les bribes de mots, de sons et de musique ne sont plus montrés comme des signes qui représentent et/ou qui doivent signifier quelque chose, mais sont présentés comme des objets qui ne renvoient à rien à l'extérieur d'eux-mêmes et qui se contentent d'une existence d'objet.

La caractéristique commune des spectacles qui ont recours à ces emprunts des cultures étrangères est que, face au texte théâtral, le spectateur reçoit une information, disons une nouveauté, laquelle n'acquiert de signification que par le biais du destinataire — dépositaire du message. Celui-ci en fait une construction autonome de la signification. Peut-être s'agit-il là d'une caractéristique de l'interculturalisme.

Ainsi, la relation signe-objet (dénotation) ou même la relation signifiant-signifié est déplacée et remplacée (perversion?) dans le troisième théâtre par une relation acteur-spectateur dont la communication instaure la signification finale. Attention: nous ne voulons pas sous-estimer par là le niveau symbolique de l'expression totale chez Barba. Nous voulons tout simplement approcher le niveau préexpressif du niveau sémiotique et constater que, dans cette zone, la communication peut exister indépendamment de la signification et on peut parler à juste titre d'une communication de l'imaginaire, du monde du sensible presque intangible et pourtant factive.

Au fond du géno-texte, de l'engendrement signifiant théâtral, se trouve déjà des embryons communicatifs présents sur scène dans les irrptions du sémiotique sur le symbolique (à l'exemple des effractions du *ça* dans le *moi* pour le rêve) qui peuvent faire déclencher la chaîne de significations sur la surface nommée phéno-texte. De telle façon que nous pouvons parler d'une productivité communicative et d'une productivité signifiante:



Ainsi Kristeva distingue le *sémiotique*, qui comprend les processus de déplacement et de condensation avec leur support, et les pulsions, du *symbolique* qui s'instaure de la castration et de la séparation qu'elle introduit entre *signe* et *réel*. Pour Kristeva il n'y a pas d'extériorité radicale au sémiotique: ce qui excède le sens est toujours imbriqué dans du sémiotique.

Il y a des systèmes non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple) et on constate déjà dans l'instance du sémiotique sur scène une relation de communication. «L'art — cette sémiotisation du symbolique — représente ainsi l'afflux de la jouissance dans le langage».

Communiquer, ici, n'est pas «interpréter la signification de la pièce sur la base des indices fournis par le spectacle» (Mounin, 1970, p. 94). Ça peut être l'un des aspects de la communication théâtrale mais celle-ci revêt d'autres nuances et d'autres caractéristiques. Ainsi, la communication théâtrale peut consister à faire agir et jouir le spectateur. C'est la jouissance au moment artistique qui instaure la communication.

Dans le théâtre que nous examinons, les espaces représentés par les carrés (cf. ci-dessus) montrent qu'il y a entre le sémiotique et le symbolique une grille

où se passe la traduction du sens en signifié. La communication acteur-spectateur instaure la signification finale. Le communiqué d'ailleurs, c'est la signification. On peut dire que la déféstration du sémiotique dans le symbolique, au théâtre de Barba, se donne à voir par la fenêtre de la communication.

L'acteur-artiste est responsable par la communication y compris la traduction du sens en signifié. L'acteur élabore le sens qui soutient toute son action, mais il est responsable encore par le signifié; il doit construire le climat pour que le récit soit possible.

Ceci signifie émettre de l'énergie (la polarité centrifuge: de la scène vers la salle) sur un faisceau de longueur d'ondes si large que puisse embrasser la sensibilité de tous les spectateurs les obligeant à émettre un flot opposé (la polarité centripète: de la salle vers la scène) d'une autre énergie aussi spécifique. La rencontre de ces deux flots d'énergie définit le mécanisme de la communication qui est différent à chaque représentation. On dit alors que le théâtre naît de la rencontre de l'acteur avec le spectateur (Barba, 1992b, p. 41).

Prétendre que la communication se donne d'immédiat relève d'une vision mécaniciste et automatique. Le récepteur peut donner sa réponse dans un autre moment et, en ce qui concerne le théâtre de spectateur de Barba, il peut devenir émetteur dans ce sens qu'il est toujours possible d'interroger le tiers théâtre et par là même de devenir émetteur, ne serait ce que par l'intermédiaire des trocs. D'ailleurs, c'est au spectateur critique que s'adresse ce théâtre qui n'envisage pas un public au sens de la communication de masse. Il est toujours possible d'initier un dialogue et parfois cette communication peut se donner «par du théâtre», comme se réclame Mounin. Il est fréquent que les membres de l'Odin disent aux communautés pour lesquelles le groupe a joué: «Nous avons joué pour vous, maintenant c'est à votre tour de jouer.» Cela ne veut pas dire que la communication à double sens doive se donner toujours par le biais de la représentation organisée.

La communication théâtrale est le résultat d'un paradoxe lequel consiste à toucher, voire inverser la relation acteur/spectateur par un profond changement opéré à l'intérieur de cette relation. De quelle relation s'agit-il?

Le préexpressif se trouve au niveau sémiotique qui comprend les processus de déplacement et condensation avec leur support, les pulsions, les rythmes, la motilité; sémiotique toujours contrôlée par le symbolique qui introduit la séparation entre signe et réel. Dans le sujet poétique il y a une plasticité de telle façon que le signifié est signifiant dans une relation motivée, soit: le sémiotique retrouve le symbolique. Chez Barba cette sémiotité se trouve au niveau d'une figurabilité, traits gestuels ou *mudras*, empruntés à la danse *Odissi* et au Kathakali, intonations vocales, présence répétitive de certaines sonorités reprises à un niveau minimaliste surtout quand il s'agit de mettre en scène les souvenirs d'un passé.

Pour Barba, «le caractère essentiel du Tiers Théâtre est la construction autonome de signification qui ne reconnaît pas les limites assignées à notre métier par le milieu culturel.» Les membres du tiers théâtre sont tous ceux qui s'intéressent à explorer et cultiver un langage de *performance* qui donne «une signification autonome à l'action de faire théâtre» (Watson, 1993, p. 20).

Cette construction autonome de signification suppose une relation particulière entre acteur et spectateur. Cette nouvelle relation se configure dans le changement de regard opéré par l'anthropologie théâtrale.

*We've [the Odin] been building something autonomous, but it's changing all the time, and changing the view of theatre. In Europe and in many other countries, we are a factor which has changed many things. Theatre can change only theatre; it cannot change society. But if you change the theatre, you change a small but very important part of society. In the end, what did Stanislavsky influence? The spectators or the age or the history of theatre which came after him? When you change theatre, you change for its audience a certain way of seeing, a change in perception, a special kind of perceptivity. (Barba, 1985, p. 17).*

L'homme qui a changé le regard au théâtre et par conséquent la vision du théâtre peut-il contribuer à changer la vision du monde? Qu'est-ce qui peut faire changer le regard? Si les individus changent leur perception dans un micro-milieu comme le théâtre, c'est fort probable qu'ils sont en train de changer aussi leur regard vis-à-vis du macro-milieu. Changer la vision du monde passe d'abord par ce chemin là.

### Conclusion

À titre de conclusion il serait utile de reprendre les principales propositions de notre recherche:

1. La dimension rituelle de la communication théâtrale donne aux théoriciens les possibilités de s'en servir comme d'un modèle paradigmatique. Nous avons cherché dans le théâtre anthropologique une nouvelle conception de communication que nous avons désignée par communication rituelle ou encore communication interculturelle.

2. L'analyse sémiotique du processus de production de sens à l'Odin Teatret montre la nécessité d'observer également le texte théâtral du point de vue du processus créatif des acteurs surtout si l'on veut comprendre le phénomène de l'interculturalité. Cette démarche permet de dégager les bases théoriques d'un modèle de communication interculturelle. Étant donné les limites de cette communication nous n'avons ici qu'à présenter quelques éléments nécessaires à la compréhension du phénomène. La théorie sémiotique kristevinienne s'est montrée indispensable pour cette compréhension.

3. Nous nous sommes étendue sur le rôle de la voix dans le phénomène de communication. Conçue comme l'âme du corps ou le muscle de l'âme, la voix, dans sa composante sémantique-logique, y joue un rôle fondamental. Les bases pulsionnelles de la voix, voire l'énergie vocale, constituent de véritables actions vocales qui provoquent des réactions chez l'allocutaire. Or, action plus réaction créent une relation. Dans l'improvisation — l'élaboration d'un texte scénique —

on voit surgir des relations. Le sens n'existe pas dans les centres résonateurs; c'est le désir de communiquer qui crée la signification. Le signe est la conséquence d'une action.

4. Enfin, cet essai situe le théâtre de Barba dans le contexte de l'art contemporain et le confronte au travail d'autres metteurs en scène qui prônent également soit l'interculturalisme, soit l'ultraculturel, soit le transculturalisme, soit le postculturel... Étant donné que ses adjectifs relèvent beaucoup plus d'un génie que d'une base conceptuelle rigoureuse, il nous a paru plus approprié de les englober tous dans la catégorie d'interculturel. En effet, il s'agit beaucoup plus d'un collage de cultures que d'une transcendance, beaucoup plus de créer des formes hybrides que des objets qui transcendent les formes culturelles particulières. D'ailleurs, le concept d'interculturalisme prend forme esthétique dans un monde de plus en plus marqué par la globalisation et la localisation. On peut imaginer et souhaiter que le transculturalisme doive être l'une de ses caractéristiques.

5. Tout comme Artaud qui considérait l'acteur balinaïse comme un idéogramme vif, Barba va chercher en Orient la base préexpressive de l'art de l'acteur. Cette base précodifiée fonctionne comme un point de départ pour le travail de l'acteur, à l'exemple de ce qui se passe dans la danse Odissi ou dans l'aragoto japonais, mais il y a des gestes sans aucun sens ou qui excèdent le sens et servent tout simplement à maintenir le rythme. Ce que Barba nomme codifié est ce qui est marqué, et la codification, pour lui, n'est autre chose que la construction de formes. En un mot, codifier pour Barba est préserver une manière d'être.

6. La préexpressivité n'est alors qu'une base codifiée de *mudras* et *mantras* (gestes et vocalismes) à partir de laquelle on peut construire n'importe quel spectacle. Elle constitue un lexique de base à l'improvisation de l'acteur. À partir d'un thème ou d'objets qu'on lui fournit, l'acteur crée la base précodifiée utilisée dans la construction de la partition qui constituera le texte théâtral. Dans l'approche interculturelle, l'acteur s'approprie une base précodifiée orientale et la parasite (en cela peut-être consisterait l'acte interculturel de création) en

l'injectant de sens propre voire en établissant sa propre codification. Il s'approprie, par exemple, le signe gestuel des doigts en croix de la danse des *orixás* de Bahia ou alors de deux doigts (index et majeur) pointeurs de la danse balinaise pour désigner la mort. «Intégrer la technique à une sous-partition en construction» — comme le dit Patrice Pavis — pour montrer que ce n'est pas seulement l'acteur qui produit la partition, c'est la culture de ce dernier qui en produit et ceci non pas dans le sens de l'anthropologie mais plutôt dans le sens d'une culture humaniste de connaissance générale. L'oxymore et le paradoxe constituent les figures de langage par excellence de cette partition.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin. 1963. *Le disque vert*, n° 4.
- ARTAUD, Antonin. 1970. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- BARBA, Eugenio. 1981. «La formation du comédien», *Les voies de la création théâtrale IX*. Paris, CNRS.
- BARBA. 1982. *L'Archipel du théâtre*. Paris, «Contrastes»-Bouffonneries.
- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE. 1985. *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris, Bouffonneries-Contrastes.
- BARBA. 1985. «Interview With Gautam Dasgupta», *Performing Arts Journal*, janvier, p. 8-18.
- BARBA. 1986. *Beyond the Floating Islands*. Postface de Ferdinando Taviani. New York, PAJ Publications.
- BARBA. 1992a. Conversation privée avec l'auteur, Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro, Danmark, 23 mars.
- BARBA. 1992b. «La costruzione della forma: Università del teatro eurasiano». In *Viaggio con l'Odin Teatret*, Padoue, 2-8 mars.
- BARBA. 1993. *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*. Paris, Bouffonneries (1<sup>re</sup> éd.).
- BARROS. 1990. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.
- BARTHES, Roland. 1964. «L'imagination du signe», in *Essais critiques*. Paris, Seuil, «Tel Quel».
- BARTHES. 1985. «Éléments de sémiologie», in *L'Aventure sémiologique*. Paris, Seuil, «Points-Essais», p. 219.

- BROOK. 1991. *Confluences*, p. 70-73.
- CORNUT, Guy. 1983. *La Voix*. Paris, PUF (1<sup>e</sup> édition).
- ECO, Umberto. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, PUF.
- ECO. 1992. Cours/Séminaire, «Langue parfaite dans la kabbale des noms d'Aboulafia», *La Quête d'une langue parfaite dans la culture européenne*: Collège de France, Paris, 15 octobre. [Dans le cadre de la Chaire Européenne: Cours/Séminaire donné par l'auteur du 2 octobre 1992 au 22 janvier 1993.]
- GROTOWSKI, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne, Cité-L'Âge d'Homme.
- JAKOBSON, Roman. 1963. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», trad.fr., in *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.
- JEUDY, Henri-Pierre. 1980. *Traverses*, n° 20 (novembre), p. 54-58.
- KRISTEVA. 1969. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse; Essais*. Paris, Seuil, «Tel Quel».
- KRISTEVA. 1974. *La Révolution du langage poétique (L'avant garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé)*. Paris, Seuil, «Tel Quel».
- MÈREDIEU, Florence. 1980. *Traverses*, n° 20 (novembre), p. 46-53.
- MOUNIN, Georges. 1970. *Introduction à la sémiologie*. Paris, Les Éditions de Minuit (tirage: 1986).
- PEIRCE, Charles Sanders. 1958. *Collected Papers*. Hartsthorne et Weiss, Burke, Harvard University Press.
- PEIRCE. 1974. *Escritos Coligidos (A Classificação das Ciências e Elementos de Lógica)*. São Paulo, Abril Cultural (1<sup>e</sup> éd.), «Os Pensadores», vol. 36).
- RIVIÈRE, Jean-Loup. 1980.. *Traverses*, n° 20 (novembre), p. 17-25.
- UBERSFELD, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales.
- WATSON, Ian. 1993. *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Préface de Richard Schechner. London - New York, Routledge (1<sup>e</sup> édition).